



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Zymner, Rüdiger: Lyrik und Erkenntnis. In: IZfK 1 (2019). 61-77.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-de1a-73ce

Rüdiger Zymner (Wuppertal)

Lyrik und Erkenntnis

Lyric and Knowledge

This text examines various positions and opinions on the question of the relationship between lyric and knowledge. In this respect, we can, on the one hand, determine traditional positions which contend that poetry may be understood as a tool of thought or at least offer access to knowledge. On the other hand, there are positions that strongly advocate the view that knowledge depends on methodically secured insight (cognition) that cannot be realized in poetry. This article adopts Gabriel's (2013) mediating position, which assumes that there are other forms of non-propositional knowledge besides propositional knowledge, such as 'knowing-what-it-is-like' and others. Following the definition of lyric by Zymner (2009), the focus is then set on the issue of how lyric may convey nonpropositional knowledge. An analysis of a poem by Herta Müller will provide an example for an imparting of lyrical knowledge by showing (,Aufweisen').

Keywords: knowledge, lyric, propositional, nonpropositional, Herta Müller

I.

Ob Lyrik überhaupt eine Erkenntnisfunktion hat und, wenn ja, worauf eine solche Erkenntnisfunktion beruhen könnte, ist nicht ohne weiteres klar und im Grunde umstritten. Zahlreiche Hinweise von Dichtern selbst, von Ästhetikern, Literaturwissenschaftlern und auch von Philosophen bestärken immerhin zunächst einmal die Intuition, dass Dichtung bzw. Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen eine Erkenntnisfunktion zugesprochen werden kann. So hat man beispielsweise wiederholt mit Blick auf einige Fragmente der Vorsokratiker – Heraklit, Parmenides und Empedokles – von poetisierter Philosophie oder philosophischer Poesie geredet. Der Komparatist George Steiner hält in seinem Buch "The

Poetry of Thought” von 2010 in diesem Sinne fest, dass die vorsokratische Philosophie aus einem „metaphorischen Magma“ hervorgebrochen zu sein scheine:

Hatte ein Reisender in Argos die Schafhirten auf den steinigen Hügeln erst einmal als ‚Hirten des Windes‘ gesehen, ein Seemann aus Piräus gespürt, daß sein Kiel ‚die Meere durchpflügt‘, war der Weg frei für Platon und Immanuel Kant,

so Steiner, und weiter:

Alles begann mit Dichtung und hat sich nie sehr weit davon entfernt.¹

Nicht ohne Grund auch – oder besser: nicht ohne eine bestimmte Absicht stellt Steiner seinem Buch ein Motto voran, das er Alains Kommentar zu Paul Valérys Langgedicht « La jeune Parque » (1953) entnimmt, es lautet: « Toute pensée commence par un poème » – jeder Gedanke / alles Denken beginnt mit einem Gedicht.

Weiter könnte man – unter anderem – natürlich auch auf die Dichtungen Dantes und besonders auf seine “Divina comedia” hinweisen. Vor allem Ernst Robert Curtius hat in seiner Monographie „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ gezeigt, dass Dante „für seine Poesie die Erkenntnisfunktion in Anspruch“ genommen habe, „welche die Scholastik der Dichtung bestritt“.² In seinem Brief an den Veroneser Cangrande I. della Scala (um 1319 verfasst), der als Widmungs- und Begleitschreiben bei der Überreichung des “Paradiso” beigefügt war, führt Dante unter anderem aus, dass es sich bei seinem Werk um ein Lehrwerk („doctrinale opus“) handle:

Die Form oder Art des Traktierens besteht in Poesie, Fiktion, Beschreibung, Ausschweifung, Metaphorik, aber zugleich auch in Definition, Einteilung, Beweis, Widerlegung, Anführung von Beispielen: „forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, robativus, improbativus, et exemplorum positivus“.³

In genau jenem „et cum hoc“ aber, so Curtius, sei der Anspruch einer Erkenntnisfunktion bei Dante zu sehen.

Und nicht nur Dantes “Divina comedia” hat man als einen Ort der Erkenntnisfindung oder Erkenntnisvermittlung bezeichnen können, als einen Ort, in dem Philosophie statthabe, sondern Autoren wie George Santayana in seinem Buch “Three Philosophical Poets”⁴ nennen in diesem Zusammenhang – man möchte beinahe sagen: selbstverständlich – zum Beleg beispielsweise „De rerum natura“, das Lehrgedicht des Lukrez, oder auch Goethes Drama oder Dramenkomplex, die „Faust“-Dichtung.

¹ Steiner (2011: 38).

² Curtius (1948/1993: 232).

³ Ders., 229.

⁴ Santayana (1910).

Sogar mit Blick auf die Sprachzeichengebilde der Konkreten Poesie, die ja in der Regel aufgrund fehlender metrischer und fehlender syntaktischer Regulierungen weder als Verstexte noch überhaupt als Texte anzusprechen sind und zu deren verstehensrelevanten Charakteristika die informative Gestaltung der Schriftbildfläche mit Schriftzeichen in sogenannten Konstellationen gehört, postuliert etwa Eugen Gomringer, dass es sich hierbei allemal um ‚Denkgegenstände‘, um „abstrakt-gedankliche [...] werkzeuge“⁵ handle, deren Funktion eben darin zu bestehen scheint, Erkenntnis oder Erkenntnisse herbeizuführen.

Und noch der Dichter Franz Josef Czernin, um ein letztes, vergleichsweise randständiges Beispiel aus der westeuropäischen oder nordatlantischen Semiosphäre zu nennen, argumentiert mit Blick auf „Poesie und Poetik Paul Wührs“ in seinem Büchlein mit dem aufschlussreichen Titel „Dichtung als Erkenntnis“ in gleichem Sinn. Wührs Gedichte zeigten in besonderer Weise, dass „das Gedicht eine Form des Denkens sei und – diese Verbindung ist keineswegs selbstverständlich – zugleich eine Form von Erkenntnis“.⁶

Wenn wir von hieraus nach Ostasien blicken – um wenigstens ein Beispiel außerhalb einer europäischen Dichtungskultur zu nennen –, könnte man etwa auf den Song-zeitlichen Dichter Su Shi (Su Dongpo, 1037-1101) verweisen, der unter anderem eine ganze Reihe von Gedichten hinterlassen hat, in deren Zentrum die Frage nach Bedingungen und Möglichkeiten einer kategorial belastbaren Weltwahrnehmung und ihrer Vermittlung in der Dichtung als geradezu erkenntnistheoretisches Bezugsproblem greifbar wird.

Von dem zentralen Problem ausgehend, bildet sich bei Su Shi/Su Dongpo so etwas wie eine (daoistisch und buddhistisch inspirierte) Ästhetik des ‚intuitiven Innewerdens‘ des oder eines sozusagen wesentlichen oder eigentlichen Musters bzw. der oder einer Regel, welches bzw. welche gleichsam hinter der Oberfläche der Dinge ist. Das intuitive Erfassen des ‚Musters‘ durch eine Art von Verschmelzung von Subjekt und Objekt steht hier im Mittelpunkt, die Vermittlung dieses ‚Musters‘ (und nicht der Dinge oder Sachverhalte selbst) wäre demnach die eigentliche Aufgabe des Dichters oder Künstlers.⁷ Su Dongpo führt an einer berühmten Stelle aus:

Die Dinge haben sicherlich ihr bestimmtes ‚inhärentes Muster‘ (‘li‘). Die Schwierigkeit, dieses zu vermitteln, besteht darin, daß man dieses Muster nicht erkennt; und wenn man es erkennt, dann liegt die Schwierigkeit darin, ihm durch den Mund oder durch die Hand Ausdruck zu verleihen. Doch das, was man Literatur (wen) nennt, bedeutet, dies zu vermitteln, und nichts anderes.⁸

⁵ Gomringer (2000: 18).

⁶ Czernin (1999: 21). Siehe hierzu auch Zymner (im Druck).

⁷ Siehe hierzu auch Xiyan (2003).

⁸ Zitiert nach Pohl (2007: 234).

II.

Die von vielen Seiten formulierte, auf vielen Seiten erkennbare Intuition, dass Dichtung eine Erkenntnisfunktion habe oder haben könne, ist allerdings praktisch von den Anfängen des Nachdenkens über den Zusammenhang von Dichtung und Erkenntnis immer wieder und teilweise scharf zurückgewiesen worden.

Eine starke Variante dieser Position verbindet „Erkenntnis“ stets und exklusiv mit den begrifflich geklärten und methodisch gesicherten Propositionen der Wissenschaft und auch der Philosophie und schließt Dichtung und Literatur als irgendwie nichtbegriffliche und nichtpropositionale Medien der Informationsspeicherung von jeder Erkenntnisfunktion aus. Diese Position ist im letzten Jahrhundert unter anderem von Harald Fricke vertreten worden. Seine literaturtheoretischen Thesen zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion lauten unmissverständlich:

Es gibt keine ‚nicht-propositionale Erkenntnis‘, wohl aber nicht-propositionales ‚Lernen‘.

Die literarische Form kann deshalb keinen Beitrag zur Argumentation und damit zur philosophischen Theorie eines Textes leisten.

Die literarische Form kann aber den Leser stärker ins Philosophieren hineinziehen als jeder argumentierende philosophische Text.

Poetische Elemente und Strukturen sind notwendig, aber nicht hinreichend für das Erzielen solcher nicht-propositionaler Lerneffekte.

Jede propositionale philosophische Erkenntnis (und nur diese!) lässt sich äquivalent in einen anderen Wortlaut und eine andere Verfahrensstruktur transformieren.

Es kann somit [beispielsweise] keine ‚philosophischen Aphorismen‘ [oder entsprechend auch keine ‚philosophische Lyrik‘] geben, sondern nur literarische Aphorismen [oder auch literarische Lyrik] zu philosophischen Themen.

Solche [literarischen Formen] von philosophischen Köpfen provozieren das ‚Symphilosophiein‘ des Lesers; ihre Anregungskraft ist deshalb stärker und dauerhafter als bei argumentierenden philosophischen Texten.⁹

Fricke bestreitet alles in allem, dass man ‚poetisch philosophieren‘ könne und bestreitet, dass Dichtung oder Literatur eine Erkenntnisfunktion haben können, weil es sich bei ‚dem Poetischen‘ an ‚der Literatur‘ stets um ‚nicht-propositionale‘ und zudem ‚unübersetzbare‘ Äußerungen handele. Demgegenüber kennt Fricke so etwas wie ‚nicht-propositionales Lernen‘, und poetische Formen seien geeignet, dieses ‚nicht-propositionale Lernen‘ zu beeinflussen. Es könne schließlich anhand der Thematisierungen von Philosophie in literarischen Texten erfolgen.

Die Thesen-Form der – im Übrigen nicht weiter erläuterten oder argumentativ gestützten Behauptungen Frickes – erleichtert es, unter allen plausiblen Aspekten doch auch ihre problematischen oder diskutablen Punkte zu identifizieren. Sie bestehen – um hier nur ein paar zentrale Aspekte anzusprechen – in der Un-

⁹ Fricke (1990: 26f.).

klarheit und jedenfalls an dieser Stelle nicht erfolgenden Aufklärung darüber, was denn eigentlich ‚Lernen‘ und ‚philosophisches Lernen‘ sein sollen und wie man sich das genau vorzustellen hat, dass ein Leser in ein solches ‚Lernen‘ „hineingezogen“ werden könne. Ebenso unklar ist, ob und inwiefern man die durch das Lesen eines ‚philosophischen‘ Textes oder eines Textes mit ‚philosophischem Inhalt‘ ausgelösten kognitiven Vorgänge als ‚Symphilosophiein‘ oder Eintritt in ein ‚Symphilosophiein‘ bezeichnen können sollte. ‚Philosophiert‘ ein Leser etwa schon gemeinsam mit einem Autor, wenn er sich lediglich mit den wie auch immer als ‚philosophisch‘ zu bezeichnenden Druckerschwärzungskonfigurationen eines Buches befasst? In Fricke's Thesen scheinen mir mindestens die rezeptionsphysiologischen und rezeptionspsychologischen Voraussetzungen und Vorgänge beim Lesen eines Textes ebenso unklar zu bleiben wie die Beziehungen zwischen einem Autor, seinem Text und dessen Leser, zu denen unter anderem gehört, dass Autor und Leser in der Regel eben nicht mithilfe eines Textes miteinander kommunizieren. Es ist außerdem auch möglich, dass ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es lediglich hohl anstatt irgendwie ‚symphilosophierend‘ klingt. Das kann am Buch liegen, am ‚lesenden Kopf‘ oder vielleicht auch schon am Autor des Buches. Aber weshalb eigentlich müssen als ‚philosophisch‘ zu bezeichnende literarische Texte nach Fricke unbedingt auch von „philosophischen Köpfen“ stammen? Könnte es nicht auch sein, dass jemand gewissermaßen ‚über seinem eigenen Niveau‘ philosophische, erkenntnisrelevante Texte schreibt?

Weiter erscheint es problematisch, nur im Fall von wissenschaftlich normgerecht formulierten Texten von der Vermittlung von Erkenntnis sprechen zu wollen und sogar Erkenntnis und Formulierung oder Darstellung von Erkenntnis ineinsfallen zu lassen. Wie bereits bei Fricke's Abweichungstheorie der Literatur, mit der er in seinem Buch „Norm und Abweichung“¹⁰ ausdrücklich nicht beansprucht, zu klären, was Literatur, sondern lediglich, was das Poetische sei, besteht hier das Problem, überhaupt bestimmen oder sagen zu können, was denn eine normgerechte Formulierung sei, in welchen historischen und in welchen pragmatischen und sozialen Kontexten man von einer normgerechten Formulierung sprechen kann und – gesetzt, wir könnten solche normgerechten Formulierungen als normgerecht bestimmen – ob jede Abweichung von dieser Norm (also etwa auch Irrtümer, Fehler, Idiosynkrasien und Manierismen etc., wie wir sie ja bekanntermaßen in der Syntax Adornos ebenso wie im Stil Heideggers antreffen) den Text von der möglichen Erkenntnisfunktion ausschließen kann.

Die gravierendste Vereinfachung oder Schematisierung in Fricke's Thesen besteht allerdings in der exklusiven Beschränkung dessen, was er als Erkenntnis bezeichnet, nämlich auf wissenschaftliche, normgerechte Propositionen. Es handelt sich auch hierbei mehr um eine Setzung als um eine argumentativ begründete Entscheidung. Akzeptiert man sie allerdings, so erscheint es von vornherein ausgeschlossen, dass Lyrik und Erkenntnis etwas miteinander zu tun haben

¹⁰ Fricke (1981).

könnten, dass man Lyrik eine Erkenntnisfunktion zusprechen könnte – was alle eingangs referierten auktorialen und wissenschaftlichen Intuitionen als Verirrungen erscheinen lassen würde.

Ich glaube dagegen, dass die referierten Intuitionen einen richtigen Sachverhalt umkreisen, ohne ihn allerdings wirklich schon zu treffen und beispielsweise empirisch triftig zu erklären, wie genau die Erkenntnisfunktion von Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen gefasst werden kann.

III.

Auch in Auseinandersetzung mit den gewissermaßen scholastischen Positionen Fricke hat Gottfried Gabriel genau dies in mehreren Publikationen versucht. Dabei argumentiert er vor allem „für eine Erweiterung des Erkenntnisbegriffs über den Begriff der propositionalen Erkenntnis hinaus“ und gegen eine einseitige „Orientierung der Philosophie an der Wahrheit im Sinne der Aussagenwahrheit.“ Worauf es ankomme, sei eine Erweiterung des Erkenntnisbegriffs im Sinne einer größeren Vielfalt, einer Unterscheidung verschiedener Erkenntnisweisen.¹¹ Anhand zahlreicher Beispiele aus Philosophie und Literatur, von den Pyrrhonikern bis zu Wittgenstein, von Augustinus über Montaigne bis zu Kierkegaard und Adorno versucht Gabriel zu zeigen, dass nicht nur die Wissenschaft, sondern auch Kunst Erkenntnis vermitteln könne – und die Philosophie stehe von Anfang zwischen beiden. Insofern habe sie Teil an der propositionalen Erkenntnis der Wissenschaft und an der nichtpropositionalen Erkenntnis der Kunst.

Nicht-propositionalen Formen der Erkenntnisvermittlung bestehen nach Gabriel allgemein in mitteilenden und vor allem in aufweisenden statt beweisenden Verfahren – wie man sie in skeptischen Zitaten bei Montaigne und Bayle finden kann, in Adornos parataktischen Essays, in der Indirektheit und Uneigentlichkeit der Mitteilungen Kierkegaards oder auch in den kontemplativen Untersuchungen Schopenhauers oder Wittgensteins.

Eine nichtpropositionale Form des Wissens-aus-Literatur besteht nach Gabriel insbesondere in der „Erkenntnis, wie es ist, sich in-der-und-der Situation, Gefühlslage oder Stimmung zu befinden bzw. die-und-die Einstellung oder Sichtweise einzunehmen.“ Dieses ‚Wissen-wie-es-ist‘ (“knowing what it is like”) ist dabei eine von mehreren Typen nichtpropositionalen Wissens-aus-Literatur, neben dem in der Analytischen Philosophie außerdem der Typus ‚Wissen-durch-Kennenlernen oder Bekanntschaft‘ (“knowledge by acquaintance”) und der Typus des ‚Wissen-wie‘ (“knowing how”) diskutiert und dem propositionalen Typus des ‚Wissen-dass‘ (“knowing that”) gegenübergestellt werden.¹²

¹¹ Gabriel (1990: 1); siehe auch schon Gabriel (1983), (1991) sowie (2010) und (2013).

¹² Siehe hierzu Bieri (1994: 15-25).

Am Beispiel von Peter Handkes *poème trouvé* „Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968“¹³ gelangt Gabriel im Hinblick auf literarische oder dichterische Sprachzeichengebilde im Allgemeinen und mit Blick auf das, was er als ‚ästhetische Erkenntnis‘ bezeichnet, zu der Behauptung, dass eine ästhetische (‚Erkenntnis-)Funktion so zu bestimmen sei, dass hier eben die (von Gabriel kantisch so genannte) „reflektierende Urteilskraft durch die Richtungsänderung des Bedeutens in Gang gebracht“ werde. Der ästhetische Wert, der dann freilich nicht einfach mit Schönheit oder einem anderen ‚Gefallenswert‘ gleichzusetzen wäre, sondern eine besondere Art des Erkenntniswertes ausmachen würde, bestünde dann darin, dass die reflektierende Urteilskraft in Gang oder hier vielleicht besser ‚in Schwung gehalten‘ wird, so Gabriel:

Die Bestimmung, daß die reflektierende Urteilskraft durch die Richtungsänderung des Bedeutens in Gang gebracht wird, enthält zwei Momente, die Richtungsänderung des Bedeutens und die Tätigkeit der reflektierenden Urteilskraft. Die Richtungsänderung alleine genügt nicht zur Bestimmung der ästhetischen Funktion; denn sonst müßte sie bereits jedem Beispiel zugebilligt werden. Diese Ausweitung wird durch das zweite Moment ausgeschlossen, da ein Beispiel für etwas zu geben, die subsumierende und nicht die reflektierende Urteilskraft bemüht. Es genügt aber auch nicht die reflektierende Urteilskraft alleine, sonst hätte im Sinne des Satzes ‚individuum est ineffabile‘ (das Individuum ist unsagbar) jedes Individuum eine ästhetische Funktion und sogar einen ästhetischen Wert, insofern es begrifflich nicht ausschöpfbar ist.¹⁴

Eine Sicht der Dinge, in der jedes Individuum und überhaupt jedes Einzelne bereits ein Besonderes und insofern nicht nur unausschöpfbar, sondern auch bedeutsam sei, lasse sich am besten als „kontemplative Weltauffassung“ im Unterschied zur natürlichen und zur wissenschaftlichen Weltauffassung bezeichnen. Man finde sie bei so unterschiedlichen Autoren wie Platon, Goethe, Schopenhauer und Wittgenstein – bei ihnen geht es demnach zumindest auch um ästhetische Erkenntnis als eine sich zur wissenschaftlichen Erkenntnis komplementär verhaltende Form in einem plural angelegten Spektrum der Formen der Erkenntnis – ästhetische Erkenntnis, die im Modus des Aufweisens hervortreten kann.

Gabriel macht meines Erachtens zu Recht darauf aufmerksam, dass man mehrere Arten begründeten Wissens eines Sachverhaltes und mehrere Typen nichtpropositionalen ‚Wissens-aus-Literatur‘ voneinander unterscheiden kann, nicht allein die diskursive Erkenntnis der Wissenschaft, sondern auch die intuitive, evidente oder eben ästhetische Erkenntnis der Kunst – und, so kann man schließen, näherhin auch der Lyrik. Gabriel macht außerdem darauf aufmerksam, dass Erkenntnis bzw. Wissen etwas ist, das man einem Subjekt zusprechen kann – es sind immer eine oder mehrere Personen, die ein bestimmtes Wissen haben. Bei den Texten in Wissenschaft und Literatur hingegen, die – sei es propositional behauptend und

¹³ Handke (1969: 59).

¹⁴ Gabriel (1991: 17).

beweisend, sei es aufweisend – Erkenntnis vermitteln bzw. ‚Wissen-aus-Literatur‘ erzeugen, handelt es sich demgegenüber lediglich um schriftliche Mitteilungen, in denen Erkenntnis extrasomatisch fixiert und formatiert bzw. durch die Erkenntnis bei einem oder mehreren Lesern provoziert oder hervorgerufen werden kann. Der wie auch immer literarische Schrifttext ist jedenfalls nicht selbst Erkenntnis im Sinne wie auch immer begründeten Wissens, sondern nur deren extrasomatische äußere Formatierung, die ihrer Sprachgestalt nach unter anderem propositional-behauptend oder nicht-propositional-aufweisend ausfallen kann.

IV.

Ich möchte nun Gabriels Argumentation weiter folgen und in Übereinstimmung mit den eingangs referierten Hinweisen und Intuitionen daran festhalten, dass wenigstens manche Lyrik eine ‚Erkenntnisfunktion‘ habe. Die Bedingungen der Möglichkeit, Lyrik eine ‚Erkenntnisfunktion‘ zuzuweisen, müssen allerdings noch etwas genauer reflektiert und bestimmt werden, denn die Ausführungen zu diesem Punkt bleiben besonders mit Blick auf die lyrikologische Theoriebildung doch recht allgemein oder sogar vage.

Zu diesem Zweck möchte ich zunächst etwas genauer verdeutlichen, worum es hier geht, wenn wir über Erkenntnis als ‚Wissen-aus-Literatur‘ und näherhin ‚Wissen-aus-Lyrik‘ sprechen wollen und wir unter Wissen der Einfachheit halber vielleicht zunächst lediglich und sehr allgemein eine ‚gerechtfertigte oder begründete Überzeugung‘ verstehen.

Der Ausdruck ‚Wissen-aus-Lyrik‘ zielt nämlich einerseits auf Zusammenhänge, in denen Lyrik für die Erkenntnisfindung eine Rolle spielt, und andererseits auf Zusammenhänge, in denen Lyrik für die Rechtfertigung von Erkenntnis eine Rolle spielen kann. Wiewohl literaturtheoretisch vielleicht sogar interessanter, geht es mir aber nicht um den zweiten Fall, sondern um die Rolle der Lyrik bei der Erkenntnisfindung. Diese Problemstellung ist auch abzugrenzen von der Frage nach dem ‚Wissen-in-Lyrik‘ –: dass Lyrik alles explizit thematisieren kann und allgemeines, sozial geteiltes und irgendwie gerechtfertigtes Wissen in besonderer Formatierung fixieren kann, zeigen vielleicht am besten lehrhafte Formen der Lyrik. Dieser Punkt soll hier als ein eigentlich unstrittiger Relationstyp der Verbindung von ‚Lyrik und Erkenntnis‘ nicht weiter diskutiert werden.¹⁵

Was schließlich das Stichwort ‚Lyrik‘ betrifft, so gibt es eine Reihe von systematischen Möglichkeiten der Bestimmung ebenso wie es historische Bestimmungen gibt, die im deutschen Sprachraum Ende des 18. Jahrhunderts einsetzen, in anderen Sprachräumen (wie namentlich dem englischen und dem italienischen) jedoch schon seit der Frühen Neuzeit anzutreffen sind. Literaturwissenschaftlich

¹⁵ Siehe hierzu aber besonders die grundlegenden Ausführungen in Gittel (2013: 273-425); siehe auch Zymner (2013) sowie Zymner (1996).

haben Versuche, ‚Lyrik‘ jeweils mit jenen historischen Begriffen zu bestimmen, zu mindestens ebenso großen Problemen geführt wie die verschiedenen, jeweils an bestimmten historisch und kulturell fokussierten Typen von Lyrik orientierten Versuche, einen literaturwissenschaftlichen Lyrikbegriff zu entwickeln.

Die unterschiedlichen Probleme, die bei bloßen Rückgriffen auf die okzidentale Begriffsgeschichte und auch bei neueren literaturwissenschaftlichen Begriffsbildungen deutlich werden (insbesondere dann, wenn man sich beispielsweise auch mit einem anthropologisch-ethnographischen und einem globalgeschichtlichen Interesse mit Lyrik befasst), führen zu der Überlegung, ‚Lyrik‘ als eine metatheoretische Sammelkategorie zu rekonstruieren, die insbesondere zahlreiche okzidentale Konzepte (wie vor allem die Bindung der Lyrik an die Konzepte Literatur und Kunst) relativiert.

Ich habe dies in einer Objekttheorie der Lyrik¹⁶ versucht und vorgeschlagen, unter ‚Lyrik‘ Folgendes zu fassen:

- (1) Vokal-auditive [einzelne] Redezeichen, [komplexere] Redezeichengebilde oder [grammatisch organisierte] Rede
oder
- (2) skriptural-visuelle [einzelne] Schriftzeichen, [komplexere] Schriftzeichengebilde oder [grammatisch organisierte] Texte,
- (3) deren Attraktoren [d.h.: aufmerksamkeitsfordernde ‚Stützpunkte‘] Sprache [i.S.v. *faculté de langage*] (a) als Medium der Sinngenerierung anzeigen und (b) ästhetische Evidenz konstituieren. Lyrik kann
- (4) fiktional oder faktual sein, und Lyrik kann
- (5) dem Sozial- und Symbolsystem Literatur zugerechnet werden oder auch nicht.

Dies bringe ich auf die zusammenfassende Lyrik-Definition, nach der Lyrik eine „Repräsentation [das meint: Träger der Information / physikalischer Träger] von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und Katalysator ästhetischer Evidenz“ sei. Damit schlage ich vor, mit dem Ausdruck ‚Lyrik‘ jene Manifestationen von Sprache zu bezeichnen, deren prägendes oder dominierendes Charakteristikum darin besteht bzw. deren poetische Verfahren, Strukturierungs- und Formatierungsoptionen und poetische Auffälligkeiten darauf abzielen, Sprache (genauer: das menschliche Sprachvermögen) als sinnbildend auszuweisen. Es handelt sich bei Lyrik immer um ‚Sprachstellung‘, um ein Sprachzeichengebilde (textuell organisiert oder nicht, metrisch reguliert oder nicht, ein ‚Ich‘ thematisierend oder nicht, einen Rezipienten adressierend oder nicht), in dessen Faktur und Verfahren primär wahrnehmbar wird, dass die menschliche Sprache ein Medium der Sinnerzeugung ist.

¹⁶ Zymner (2009).

Diese allgemeine und metatheoretische Bestimmung möchte ich auch hier heranziehen und mich auf der Basis dieser generischen Bestimmung der Frage zuwenden, wie ‚Lyrik‘ denn genau Erkenntnis vermittelt und in welchem Sinn genau man Lyrik eine Erkenntnisfunktion zusprechen kann. Besonders interessiere ich mich im Anschluss an Gabriel für die Verfahren des Aufweisens von Erkenntnis durch Lyrik und für den Wissenstypus des “knowing how it is”. Was passiert da genau, wie kann das gehen?

V.

Ich möchte zum Zweck der genaueren Untersuchung auf ein skriptural-visuelles Sprachzeichengebilde aus dem Bereich der ‚Lyrik von Jetzt‘, der jüngsten deutschsprachigen Lyrik zugreifen. Es handelt sich um Herta Müllers titellostes lyrisches Gedicht mit den Initialworten „Die große Melancholie“, das im „Jahrbuch der Lyrik 2017“ enthalten ist (Zitat gegenüber).¹⁷ Es erscheint mir auch deshalb besonders geeignet für eine Untersuchung der Erkenntnisfunktion von Lyrik zu sein, weil nach Angabe der Herausgeber des ‚Jahrbuches‘ die hier versammelten lyrischen Gebilde unter anderem nach dem Kriterium, dass im Gedicht mehr stehen sollte, als die dazu verwendeten Wörter bezeichnen, sowie nach dem Kriterium des „Erkenntnisgewinns“ ausgesucht worden seien.¹⁸

„Die großen Melancholie“ ist eine der auch gelegentlich als Gedichtbilder bezeichneten Collagen Herta Müllers – Lyrik gewissermaßen auf dem medialen Sprung in die bildende Kunst.¹⁹ Die verstehensrelevante Formatierung des Sprachzeichengebildes betrifft jedenfalls alle drei spätestens seit der Lyrik Mallarmés oder auch Apollinaires relevanten Schichten der Lyrik – nicht allein das Wie der Faktur (1) und das explizit gegebene oder auch durch die Faktur signalisierte Was der Information (2), sondern ebenso (3) die Schriftbildfläche: Faktur der Sprachzeichen, Information der Sprachzeichen und Gestaltung der Sprachzeichen auf einer Schriftbildfläche greifen hier also ineinander. Die Typen der Information, die durch dieses Sprachzeichengebilde gegeben werden, sind hauptsächlich physikalische, phänomenale und semantische Informationen.

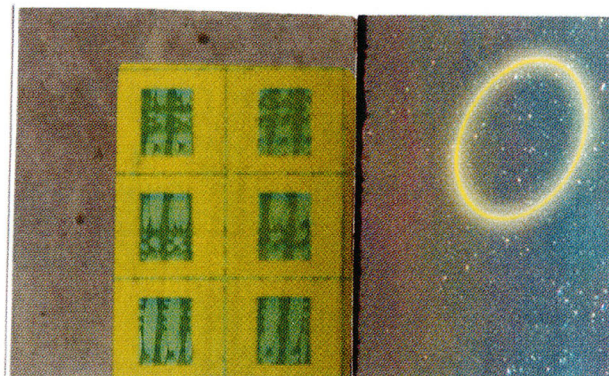
Im Hinblick auf die generische Faktur handelt es sich auf den ersten Blick um ein Prosagedicht, das Sprachzeichengebilde weist keine typographische Gliederung nach Verszeilen oder ein konventionelles typographisches Dispositiv von Verstexten auf, sondern füllt die Schriftbildfläche rechts und links Zeile für Zeile bündig aus. Besonders auffällige und aufmerksamkeitsbindende Attraktoren des

¹⁷ Müller: „Die große Melancholie“; vgl. Buchwald / Sandig (Hg., 2017: 19).

¹⁸ Buchwald / Sandig (Hg., 2017: 216), vgl. auch Müller (2019: o.S. [30]).

¹⁹ Siehe hierzu Dunker (2017).

DIE große **Melancholie**
 ist wie **EIN** Kirschkern aus
 Blei **DIE** mittlere **WIE**
EIN trinkendes **TIER** die
 Kleine wächst wie **EIN**
 Gebäude in **MIR**



Herta Müller: „Die große Melancholie“. In: Christoph Buchwald / Ulrike Almut Sandig (Hg.): Jahrbuch der Lyrik 2017. Frankfurt a.M. 2017. 196.

lyrischen Sprachzeichengebilde sind bei einem ersten Sehen die markierte Distinktheit der jeweils rechteckigen Papierstreifen, die sich als lediglich auf einen postkartengroßen Karton aufgeklebte Stücke Papier ein wenig von der grundlegenden Fläche abheben und hier an den jeweils links erkennbaren Schattierungen anzeigen, dass es sich bei dieser Collage im Prinzip um ein dreidimensionales Artefakt handelt. In zwei Fällen sind die Papierstreifenfelder jeweils erkennbar aus ursprünglich getrennten Papierstücken zusammengesetzt – nämlich im Fall des Wortbildes von „Blei“ und anscheinend auch im Fall von „trinkendes“. Diese Zusammenfügungen von einzelnen Wortbildern deuten darauf hin, dass Herta Müller nicht einfach vorgefundenes Material quasi-aleatorisch verarbeitet hat, sondern dass wir es insgesamt doch mit einer intentionalen Gestaltung des Artefaktes zu tun bekommen.

Die Distinktheit der im Übrigen jeweils parallel an einer Grundlinie ausgerichteten Papierstreifen wird außerdem durch deutliche Spalten zwischen den Streifen markiert. Hinzu treten unterschiedliche Hintergrundfarben der einzelnen Papierstreifen sowie unterschiedliche Schnitte, Größen und Farben der auf den Papierstreifen erkennbaren Wörter. So hat das erste Wort „DIE“ die Faktur von drei weißen Majuskeln einer mit Serifen versehenen Antiqua-Schrift vor schimmernd blauem Hintergrund, während das zweite Wort „große“ in serifenlosen, schwarzfarbigen Kleinbuchstaben einer Groteskschrift vor einem schmutzig cremeweißen Hintergrund erscheint und das dritte Wort einen weißfarbigen Groß- und mehrere weißfarbige Kleinbuchstaben einer mit Serifen versehenen Antiquaschrift vor hellgrünem Hintergrund miteinander verbindet. Insgesamt halten sich die Farbhintergründe in einem hellen Farbbereich, lediglich ein Papierstreifen, der erste in der letzten Zeile, zeigt einen schwarzen Hintergrund, vor dem in weißer serifenloser Schrift das Wort „Gebäude“ gezeitigt wird.

Schriftart, Schriftgröße, Schriftschnitt, Schriftfarbe und Hintergrundfarbe geben zu den einzelnen Wörtern bzw. zu den mit ihnen verbundenen semantischen Konzepten und grammatischen Funktionen ebenso wie zu dem Prosa Gedicht insgesamt zusätzliche Informationen, sie kommentieren gewissermaßen die einzelnen Wörter oder geben ihnen eine bestimmte ‚Färbung‘. Dies ließe sich rezeptionspsychologisch (auch gestalt- und farbpsychologisch) genauer erklären, hier genügen aber vielleicht doch die metaphorischen Umschreibungen, um zu verdeutlichen und zu plausibilisieren, was ich meine – um nicht zu sagen: um es hier aufzuweisen.

So kann man es als Kommentierung oder Färbung des Wortes „Melancholie“ auffassen, dass seine Faktur aus weißen Buchstaben vor hellgrünem Hintergrund besteht. Hier ergibt sich bei näherer Betrachtung nämlich eine Spannung zwischen dem Konzept und auch der Etymologie des Wortes (‚Melancholie‘ von gr. Μελαγχολία: ‚Schwarzgalligkeit‘) und seiner bildlichen Repräsentation, so dass man sagen könnte, dass jedenfalls die bildliche Repräsentation des Wortes nicht auch so etwas wie Melancholie exemplifiziert, sondern dem Wort und seinem Konzept als eine helle und nahezu fröhliche Verbildlichung vielmehr alle

Schwere, vielleicht auch alles Traurige nimmt. Derartige Kommentierungen und Färbungen lassen sich im Grunde für jedes einzelne der abgebildeten Wörter feststellen, hier möchte ich vielleicht nur noch auf die Wörter „große“ in der ersten, „mittlere“ in der dritten sowie „Kleine“ in der vorletzten Zeile hinweisen. Das Wort „große“ ist in konzeptkontrastierenden schwarzen Kleinbuchstaben gesetzt, das Wort „mittlere“ in konzeptkontrastierenden großen und gefetteten schwarzen Kleinbuchstaben, das Wort „Kleine“ in einer fast kindlichen Schreibschrift vor einen gelblich-weiß lasierten Hintergrund. Die Schwarzfärbung der Wörter könnte damit eine semantische Solidarität mit dem jeweils thematisierten Sachverhalt, den Arten der Melancholie, signalisieren, unterschiedliche Größen, Fettungen und Arten der Schrift außerdem die unterschiedliche Bedeutung, Wichtigkeit oder auch Stärke der jeweils thematisierten Melancholie-Art.

Dass die Farbhintergründe wie auch die Farbe des Trägers der Papierrechtecke in einem eher hellen, blassen und sogar lasierend durchschimmernden Farbbereich angesiedelt sind, findet eine Entsprechung im Bereich der Phonästhetik des Sprachzeichengebildes. Was nämlich den Vokalismus betrifft, so finden wir hier ebenso eine Dominanz eher heller, ‚spitzer‘ Vokale, keineswegs eine dunkle Vokalgrundierung, die man bei einer Thematisierung von Arten der Melancholie ja erwarten könnte. Das Thema des Sprachzeichengebildes wird also auch im Bereich der Phonästhetik sozusagen kommentiert oder gefärbt – auch dies ließe sich nun lautpsychologisch genauer erklären, auch hier mag jedoch die metaphorische Beschreibung ausreichen, um zu verdeutlichen oder zu plausibilisieren, was ich meine.

In den Bereich der Phonästhetik gehören einige weitere wichtige Attraktoren des Sprachzeichengebildes, nämlich einerseits die Alliteration in „trinkendes Tier“ und in „wächst wie“ sowie der Binnenreim, der durch die Wörter „Tier“ und „mir“ gebildet wird. An beiden phonästhetischen Gruppen ist das Wort „Tier“ beteiligt, es steht daher im Fokus der Aufmerksamkeit. Diese wichtige Position im Ablauf des Prosagedichtes wird auch durch die Bildgebung des Wortes „Tier“ verstärkt: Ihm sind die größten, auffälligsten Buchstaben des Textes vorbehalten, als einziges Wort des Textes erscheint es in unregelmäßigen handschriftlich anmutenden Großbuchstaben, als einziges Wort erscheint es in grüner Farbe (die aber mit der Hintergrundfarbe zum Wort „Melancholie“ korrespondiert).

Wenden wir uns von den Informationen der Faktur und der schriftbildlichen Formatierung, die hier noch keineswegs erschöpfend und vollständig untersucht worden sind, nun den semantischen Informationen des Schrifttextes zu, so ist zunächst einmal festzustellen, dass in drei nicht durch Interpunktion voneinander unterschiedenen Sätzen bzw. Satzäquivalenten etwas zum Stichwort „Melancholie“ mitgeteilt wird. Das Prosagedicht weist einen Adressanten auf, die Konstruktion des pragmatischen Ausgangspunktes des Formulierten im Text beschränkt sich allerdings auf das Reflexivpronomen „mir“ sowie auf eine implizite Figurencharakterisierung durch Stil und Thema des Formulierten. Ein Adressat als textpragmatischer Zielpunkt des Formulierten wird im Text nicht erkennbar.

Dem Adressanten werden in dem Prosagedicht drei metaphorische und dabei definatorische Vergleiche zum grammatischen Subjekt „Melancholie“ zugeschrieben. Das Stichwort „Melancholie“ verfügt nun über einen großen, kultur-, literatur- und kunstgeschichtlich weit zurückreichenden intertextuellen und intermedialen Hallraum, zu dem insbesondere die seit der Renaissance immer wieder thematisierte Verbindung von Künstlertum und Melancholie gehört, die Auffassung etwa, dass der Zustand oder die psychische Disposition der Melancholie eine besondere Voraussetzung für Künstlertum sei. Die Thematisierung der „Melancholie“ in einem lyrischen und in westlichen Kulturzusammenhängen der Institution der Kunst zugewiesenen Sprachzeichengebilde legt es daher nahe, den Adressanten des Sprachzeichengebildes als Hindeutung auf den Autor bzw. die Verfasserin des Sprachzeichengebildes aufzufassen und in dem Prosagedicht eine autorfaktuale Äußerung Herta Müllers zu sehen. Zudem könnte man dieses Gedicht über die Melancholie als ein metalyrisches, produktionsseitige Bedingungen von Lyrik thematisierendes Gedicht auffassen.

Das Prosagedicht besteht nun seiner verbal-stilistischen Faktur nach hauptsächlich in drei Vergleichen, in denen die allerdings nur einmal genannte „Melancholie“ jeweils das Comparandum ist. In keinem der Vergleiche wird ein *tertium comparationis* genannt, so dass es sich in allen Fällen um metaphorische, semantisch unscharf-offene und jeweils durch den Leser gewissermaßen aufzufüllende Vergleiche handelt. Durch die Formatierung in einem uneigentlichen, metaphorischen Vergleich wird die an und für sich generalisierte semantische Information von (nichtmetaphorisch verwendeten) Prädikaten nun individualisiert, Herta Müller macht also gewissermaßen aus den immer schon geprägten Wörtern durch den metaphorischen Vergleich eigene Worte, und ihr Text ermöglicht es dem Rezipienten dadurch prinzipiell, eine Bedeutung jenseits der Semantik vorgeprägter Wörter zu finden.

Es werden in den drei Vergleichen drei Arten von Melancholie voneinander unterschieden, die große, die mittlere und die kleine. Über die große Melancholie erfährt man, dass sie wie ein Kirschkern aus Blei sei. Bei der semantischen Ausfüllung des Vergleiches könnte man nun daran denken, dass dieser Typus der Melancholie als vergleichsweise klein, aber schwer – vielleicht auch als besonders giftig charakterisiert wird. Dieser Typus der Melancholie, der vielleicht auch als „groß“ bezeichnet wird, weil er sozusagen am dauerhaftesten und beständigsten ist, könnte auch als ‚druckausübend oder belastend durch sein Gewicht‘ bezeichnet werden. Zugleich wird hier allerdings auch die physikalische Information der Farbgebung des Wortbildes von „Melancholie“ relevant, durch die der ‚großen Melancholie‘ gewissermaßen die Schwere genommen wird. Der thematisierte Sachverhalt wird durch die Farbgebung des Wortbildes hier von vornherein entdramatisiert, vielleicht könnte man auch formulieren, dass es sich bei der ‚großen Melancholie‘ um eine mit einer gewissen Heiterkeit hingenommene Sache handelt.

Dies gilt dann auch für die ‚mittlere Melancholie‘, die wie ein ‚trinkendes Tier‘ sei. Bei der semantischen Ausfüllung des Vergleiches könnte man hier nun daran denken, dass es sich zwar um keinen so dauerhaften Zustand handelt, wie es die ‚große Melancholie‘ sein könnte; auch handelt es sich nicht um einen irgendwie ruhigen oder stillen Dauerzustand, sondern um einen Zustand, der mit der Heftigkeit oder Vitalität, vielleicht auch instinktgesteuerten Wildheit eines trinkenden Tieres zu vergleichen wäre, womöglich auch mit der Heftigkeit eines trinkenden Tieres, das sein Lebensmittel aufzehrt. Diese ‚mittlere Melancholie‘, die anscheinend vorübergehend, aber heftig und geradezu natürlich determiniert auftritt, erscheint nun in der Wahrnehmung als irgendwie gravierender oder stärker als die ‚große Melancholie‘. So jedenfalls könnte man die Gestaltung des Wortbildes von ‚mittlere‘ verstehen. Dass es sich um eine Wahrnehmung handelt, die dem Adressanten zuzuordnen ist (und die man womöglich der Autorin zuschreiben kann), ist die phänomenale Information des Binnenreimes Tier/mir, durch den die ‚mittlere Melancholie‘ auf den Adressanten bezogen wird. Aufgrund der Antiklimax von ‚groß‘, ‚mittel‘ und ‚klein‘ könnte man auch darauf schließen, dass es sich um Facetten einer einzigen Melancholie handelt oder um Facetten der Melancholie einer einzigen Figur oder sogar Person: Alle drei Facetten können so dem Adressanten zugeordnet werden (und womöglich auch der Autorin zugeschrieben).

Der dritte Vergleich thematisiert schließlich die ‚kleine Melancholie‘, die wie ein Gebäude in dem Adressanten wachse. Unter dem Sprachzeichengebilde ist die Abbildung eines Hauses beigelebt. Es handelt sich anscheinend um ein Haus bei Nacht, dem das Leuchten eines Himmelskörpers zur Seite steht. Hier könnte man vielleicht von einer bildlichen Exemplifikation der im Gedicht angesprochenen ‚kleinen Melancholie‘ sprechen, so sieht sie verbildlicht aus, so steht sie vielleicht im Zeichen des Saturn.

Hier wäre nun eine ganze Reihe von physikalischen, phänomenalen und semantischen Informationen miteinander koordinierbar und in ein Verstehen des gesamten lyrischen Sprachzeichengebildes zu überführen. Ich will allerdings vereinfachend lediglich den Vergleich semantisch ausfüllen. So könnte man in diesem Fall insbesondere daran denken, dass es sich bei einem Gebäude (im Unterschied zu einem Kirschkerne und einem Tier) um nichts handelt, was irgendwie der Natur angehört, sondern um ein Artefakt. Das metaphorisch sogenannte Wachsen eines Gebäudes muss man sich doch wohl als einen quasivital-kontinuierlichen, aber doch auch intentionalen und systematisch betriebenen Vorgang vorstellen: Mauer um Mauer, Zimmer um Zimmer, Etage um Etage eines Gebäudes werden gebaut, wenn ein Gebäude ‚wächst‘. Wenn nun die Melancholie in dem Adressanten wie ein Gebäude wächst, könnte es sich auch hier um einen kontinuierlichen, intentionalen und irgendwie systematisch betriebenen Vorgang handeln. Im Fall der ‚kleinen Melancholie‘ wird die Melancholie also irgendwie systematisch betrieben oder systematisch und intentional genutzt oder ausgenutzt. Heranziehen könnte man hierbei zudem die

Information, die durch die systematisch und intentional aneinandergereihten Wortbilder gegeben wird, insofern, als die Collage selbst in ihrer Abfolge von geklebten Papiermodulen eine architektonische Struktur aufweist und mit seiner Andeutung von Dreidimensionalität selbst als gebäudeanaloges Gebilde bezeichnet werden könnte. Dadurch aber, durch diese Form von selbstbezüglicher Verkörperung, so könnte man weiter schließen, wird hier signalisiert, dass es sich bei der ‚kleinen Melancholie‘ um die Melancholie des Lyrikers bzw. der Lyrikerin handelt. Es werden in dem Gedicht zwar sozusagen natürliche und mehr oder weniger gravierende Facetten der Melancholie aufgewiesen, es wird aber auch verdeutlicht, dass diese Melancholie eine Grundlage oder Voraussetzung der Lyrik Herta Müllers ist.

Dabei wird über die physikalischen, phänomenalen und semantischen Informationen des lyrischen Sprachzeichengebildes auch verdeutlicht, wie es ist, in dieser Weise melancholisch zu sein – nämlich insgesamt zwar irgendwie schwer, aber dabei doch auch zuversichtlich oder gar heiter produktiv.

Es handelt sich hier um Verkürzungen, man könnte und müsste auf Müllers Sprachzeichengebilde noch erheblich genauer und differenzierter eingehen. Wichtig ist hierbei aber, dass von dem, was wir nun über die Melancholie und die Melancholie bei Herta Müller wissen, nichts ausdrücklich formuliert wird. Es handelt sich um ein ‚Wissen-wie-es-ist‘ und sogar um ein ‚Wissen-dass‘, das durch das lyrische Sprachzeichengebilde evident wird, es wird durch das Sprachzeichengebilde im Modus des nichtpropositionalen Aufweisens vermittelt. Dabei handelt es sich allemal um ein Wissen, das keiner strengen epistemischen Rechtfertigung im Sinne einer Überprüfung von Wahrheit oder Falschheit zugänglich wäre, sondern lediglich einer Einschätzung seiner hermeneutischen Plausibilität. Nicht die kontradiktorischen Beurteilungen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ können über die Güte des über die Verfahren des Aufweisens aus Lyrik erzeugten Wissens entscheiden, sondern die polar-konträren Bewertungen ‚plausibel‘ und ‚nicht-plausibel‘.

Lyrik und Erkenntnis, so können wir uns am Beispiel des Gedichtes von Herta Müller verdeutlichen, scheinen jedenfalls eine komplizierte, von Indirektheit und Umwegigkeit gekennzeichnete Beziehung eingehen zu können, die aber gerade deshalb als überaus produktiv und im eigentlichen Sinn des Wortes kreativ zu bezeichnen ist. Lyrik bietet die Möglichkeit zu einer neuen und bei jedem neuen Sehen, Lesen und Verstehen immer wieder neuen, in aller Unschärfe aber wundersamer Weise doch auch genauen Weltauffassung und damit sogar zu einer neuen, genauen, kreativen – und vielleicht kann man sogar so weit gehen zu sagen: intuitiven Welterschließung.

Literatur

- Bieri, P. (Hg.; ³1994): Analytische Philosophie der Erkenntnis. Weinheim.
- Buchwald, C. / Sandig, U. A. (Hg.; 2017): Jahrbuch der Lyrik 2017. Frankfurt a.M.
- Curtius, E. R. (¹¹1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). Tübingen.
- Czernin, F. J. (1999): Dichtung als Erkenntnis. Zur Poesie und Poetik Paul Wührs. Graz.
- Dunker, A. (2017): Collagen. In: Eke, N. O. (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart. 71-78.
- Fricke, H. (1981): Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München.
- Fricke, H. (1990): Kann man poetisch philosophieren? Literaturtheoretische Thesen zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion am Beispiel philosophischer Aphoristiker. In: Gabriel, G. / Schildknecht, Ch. (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart. 26-39.
- Gabriel, G. (1983): Über Bedeutung in der Literatur. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 8 (2). 7-21.
- Gabriel, G. (1990): Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie. In: Gabriel, G. / Schildknecht, Ch. (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart. 1-25.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.
- Gabriel, G. (2010): Der Erkenntniswert der Literatur. In: Löck, A. / Urbich, J. (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin. 247-261.
- Gabriel, G. (2013): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Zweite, durchgesehene Aufl. Münster.
- Gittel, B. (2013): Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation. Robert Musil im Kontext der Lebensphilosophie. Münster.
- Gomringer, E. (2000): vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung. In: Ders.: theorie der konkreten poesie. Gesamtwerk Bd. 2, Wien. 12-18.
- Handke, P. (1969): Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a.M.
- Müller, H. (2019): Im Heimweh ist ein blauer Saal. München.
- Pohl, K.-H. (2007): Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne. München.
- Santayana, G. (1910): Three Philosophical Poets. Lucretius, Dante, Goethe. Cambridge, Mass.
- Steiner, G. (2011): Gedanken dichten. Aus dem Englischen von Nicolas Bornholm. Berlin.
- Xiyan, B. (2003): Creativity and Convention in Su Shi's Literary Thought. Lewiston.
- Zymner, R. (1996): ‚Vergeistigungskünste‘: Zu Schillers philosophischen Gedichten. In: Schildknecht, Ch. / Teichert, D. (Hg.): Philosophie in Literatur. Frankfurt. 278-298.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.
- Zymner, R. (2013). Das ‚Wissen‘ der Lyrik. In: Bies, M. / Gamper, M. / Kleeberg, I. (Hg.): Gattungs-Wissen. Göttingen. 109-120.
- Zymner, R. (im Druck): Potenzierte poetische Erkenntnis. Czernins „über das unaussprechliche ... (übertragung)“. In: Friedrich, H.-E. (Hg.): Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen. Münster.